„Seid also wachsam“

Bilder vom Jüngsten Gericht als Dokumente ihrer Zeit

Darstellungen aus 17 Jahrhunderten mit drei Beispielen aus Schwäbisch Gmünd

Peter Spranger

1. Zur Problematik im allgemeinen

Darstellungen des großen Weltgerichts am Jüngsten Tage gehören zu jenen Bildthemen, die immer wieder in besonderer Weise die Menschen in ihren Bann gezogen haben.[1] Sie begegnen in Kirchen, oft innen an der Westwand, oft auch außen, mit Vorliebe an Portalen, gelegentlich an Kanzeln, sogar am Hochaltar, später auch in Rathäusern und Gerichtsstätten, fast immer an besonders auffallender, herausfordernder Stelle. Sicher haben hier praktische Überlegungen eine Rolle gespielt: Das vielfigurige Thema verlangte nach großen Flächen. Fragt man, welche Botschaft das Bild vermitteln sollte, so erhält man eine präzise Antwort schon bei einem Theologen des 13. Jahrhunderts, Durandus von Mende: „Dargestellt wird das Paradies, damit es die Betrachter zu freudiger Erwartung auf Belohnung locke, die Hölle, damit sie durch die Furcht vor Strafe von Lastern abschrecke“,[2] d. h., das große Bild war als stets präsentes, unmißverständlich anschauliches Erziehungsmittel gedacht, aufwendig, aber offensichtlich den Einsatz lohnend, arbeitend mit extremen Gegensätzen und Fortissimo-Akzenten, mit existenziellen Stacheln wie kaum ein anderes Thema der bildenden Kunst, wenig sensibel und dennoch ein Erziehungsmittel, das man kaum aufzudrängen brauchte, das – jedenfalls bei der Mehrzahl der Betrachter – einem tief verwurzelten Bedürfnis nach gerechtem Ausgleich wenigstens im Jenseits entsprach.[3]

Wegweisend für die bildlichen Darstellungen waren schriftliche Texte, vor allem Texte der Bibel, vornehmlich des Neuen Testaments (Mt. 24, 29 ff., 25, 31 ff.; Mk. 13, 24 ff.; Lk. 21, 25 ff.; Joh. 5, 19 ff.; Offb. 20, 11 ff.). Für die des Lesens und Schreibens Unkundigen hatte das Bild Ersatzfunktion. In jedem Fall unterstrich es den Inhalt der Schriftlesung und Predigt.

Erst verhältnismäßig spät (um 300 n. Chr.) hat sich ein Bildhauer auf einem Sarkophagdeckel an einem Teilaspekt versucht, am Gleichnis von den Schafen und Böcken (Mt. 25, 33; siehe Abb.). Dabei konnte er an Hirtendarstellungen des Alltags anknüpfen.[4] Gut zwei Jahrhunderte später (vor 526) wurde dasselbe Thema in Ravenna (S. Apollinare Nuovo) neu gestaltet, jetzt als festliches Mosaik in höfisch-zeremonieller Figuration.[5] Dann kamen die Auswirkungen der großen Völkerwanderung. Neue Völker waren auf den Plan getreten. Sie setzten neue Maßstäbe. Allmählich entwickelten sich neue Formen der Frömmigkeit. Gesteigertes Sündenbewußtsein und der Gedanke an unnachsichtig strenge Vergeltung gewann immer mehr an Gewicht – nil inultum remanebit (nichts wird ungesühnt bleiben) heißt es später in der Sequenz der Totenmesse.[6] Gleichzeitig wuchs die Tendenz, naiv erzählende Kontrastbilder von gut und böse unmißverständlich konkret – also nicht mehr nur in gleichnishaft verschlüsselter Form – zu formulieren und das gesamte gewaltige Szenarium des Jüngsten Gerichts zusammenfassend darzustellen.

Frühe, noch zurückhaltende Beispiele dieser neuen Sicht sind die Wandfresken von St. Johann im abgelegenen Müstair (Graubünden/Schweiz) vom Anfang des 9. Jahrhunderts[7]

Sarkophagdeckel mit dem Gleichnis von den Schafen und Böcken, um 300 n. Chr.

und eine kostbare Buchillustration: eine Seite aus der um das Jahr 1000 auf der Reichenau entstandenen Bamberger Apokalypse, das älteste zusammenfassende Weltgerichtsbild unseres Jahrtausends.[8]

Inzwischen hatten Theologen im Osten einschlägige Bibelstellen zum Thema Jüngstes Gericht systematisch zusammengetragen. Die Künstler sollten sie in Bilderstreifen an den Kirchenwänden aneinanderreihen, wie es die Buchmaler taten, z. B. den reichen Prasser in der Hölle (Lk. 16, 22), das Einrollen des Sternenhimmels (Jes. 34, 4; Offb. 6, 14), den Regenbogen (Gen. 9, 12 ff.), die Auferstehung der Toten aus Land und Meer (Offb. 20, 13), den Feuerstrom, der vom Thron des Weltenrichters ausgeht (Dan. 7, 10), die Zurüstung des Thrones Christi (Offb. 22, 1) usw. Manches davon wurde vorübergehend im Westen übernommen (z. B. Torcello), dann aber wieder aufgegeben. Üblich wurde im Okzident als Zentralmotiv die Urteilsverkündung durch den Weltenrichter in der Person Jesu Christi, zu seiner Rechten die Guten, zu seiner Linken die Bösen, die Posaunenengel, die Auferstehung der Toten (Ez. 37, 1; 1. Kor. 15, 52 ff.), die Apostel als Beisitzer (Mt. 19, 28), die Bücher mit den guten und bösen Taten (Offb. 20, 12), die Seelenwaage (Ijob 31, 6; Dan. 5, 27), der Höllenrachen (Ijob 41, 6 ff.; Jes. 5, 14), der Erzengel Michael (Dan. 10, 13 ff.; Offb. 12, 7 ff.), zuerst ohne, dann mit Waage, später gelegentlich in voller Rüstung.

Neue ikonographische Akzente setzte um 1200 die verinnerlichte Religiosität der Gotik durch die verstärkte Gewichtung der Leidensthematik, konkretisiert im Wundmal-Christus anstelle des älteren Pantokrator-Typus, auch im Passionskreuz und den anderen sog. Leidenswerkzeugen (Geißelsäule, Dornenkrone, Nägel usw.), auch in den Gestalten der fürbittenden Gottesmutter und Johannes des Täufers (Deesis); je strenger der Richter, desto unentbehrlicher wurde ihr Beistand vor Gericht, zumal wenn – abweichend von den Evangelientexten – der Teufel die Rolle des Anklägers übernommen hatte.[9] Zwar liest man Ende des 15. Jahrhunderts auf einem Spruchband zur Linken des Weltenrichters im Breisacher Münster: Tempus misericordiae praeteriit – Tempus iustitiae advenit (die Zeit der Barmherzigkeit ist vorüber, die Zeit der Gerechtigkeit ist gekommen), trotzdem erscheinen zu beiden Seiten Christi Maria und Johannes, als ob sie in liebenswerter Unkenntnis der Rechtslage auch jetzt noch den Richter zu unverdientem Mitleid umstimmen könnten. So erhoffte es sich schon um 1270 der Dichter des ehrwürdigen Hymnus „Stabat mater", gerichtet an die schmerzhafte Gottesmutter: Flammis urar ne succensus/ Per te, Virgo, sim defensus/ In die

iudicii (Daß ni
mein Schutz u
Die vor alle
weltlichen Stän
gel – repräsent
und Heiden im
weniger verhalt
Teufel und erfi
mittelalter zum
Bildtypus „Wel
Vielseitige A
nommen. Noch
den Fährmann
Gestalten des g
zu begleichen, b
ihrem Eingang
Eselsohren – d
feind, von eine
seits wußten Gi
40)[14], auf welch
tes seinen Niede
lich sehr konkre
dienen würde.
Künstler, die
seit dem Konzil
Anläufen zu fin
los nackten Ges
wa 15 davon, i
Ausgewogene
der Reichenau s
teressanter für d
ben oder Wunsc
pretationen im
selten.[16] Größere
und Lk. 13, 2 ff.
Drittel des 17.
Optimist (Große
nes Jüngstes Ge
deter Meistersch
und der Lichtfü
Künste) hatte s
Hölle ins Diesse
Spiegelbild unse
Bei den genan
Interpretationen
Michelangelos
hochemotional a
ter Erschütterun

iudicii (Daß nicht zu der Höllenflamme/ Der Gerichtstag mich verdamme,/ Jungfrau, sei mein Schutz und Schirm).

Die vor allem in der Zeit der Gotik übliche Darstellung der einzelnen geistlichen und weltlichen Stände, im Anschluß an 1. Kor. 15, 23 geordnet in Gruppen oder – bei Platzmangel – repräsentiert durch einzelne Vertreter, nicht zu vergessen die Darstellung der Juden und Heiden immer unter den Verdammten (vgl. Joh. 3, 18) bot Gelegenheit zu mehr oder weniger verhaltener Sozialkritik (vgl. S. 184). Die zunehmend groteskere Darstellung der Teufel und erfinderisch-angemessener Höllenqualen wurde vor allem im Hoch- und Spätmittelalter zum Tummelplatz makabrer Phantasien.[10] Damals (13.–15. Jahrhundert) hat der Bildtypus „Weltgericht" besonders große Verbreitung in den Kirchen erfahren.

Vielseitige Anregungen aus Dantes Divina Commedia hat man vor allem in Italien aufgenommen. Noch bei Michelangelo (Weltgericht 1536–41) treffen wir im Anschluß an Dante den Fährmann der Unterwelt, Charon, auch Minos, einen der drei Totenrichter, bekannte Gestalten des griechischen Mythos.[11] Ein nicht unbedenkliches Mittel, um alte Rechnungen zu begleichen, bot sich dem Künstler, wenn er einen Widersacher in die Hölle versetzte. An ihrem Eingang begegnet uns in der Sixtina in der Gestalt des Minos – eines Minos mit Eselsohren – der päpstliche Zeremonienmeister Biagio da Cesena, Michelangelos Intimfeind, von einer gierigen Schlange ausgerechnet ins männliche Glied gebissen.[12] Andererseits wußten Giotto in Padua (um 1305)[13] und später Peter Cornelius in München (1836–40)[14], auf welcher Seite sie ihre Gönner plazieren mußten; hier wie dort hat viel Zeitbedingtes seinen Niederschlag gefunden. König Ludwig I. von Bayern (1825–48) hatte offensichtlich sehr konkrete Vorstellungen, wer am Jüngsten Tag den Himmel und wer die Hölle verdienen würde.

Künstler, die sich nicht scheuten, ihr Werk mit nackten Gestalten zu bevölkern, mußten seit dem Konzil von Trient (1545–63) damit rechnen, daß eifrige Zensoren in immer neuen Anläufen zu findiger Prüderie das jeweils Anstößige tilgen ließen. So wurden Michelangelos nackten Gestalten im Lauf der Jahrhunderte ca. 40 „Höschen" (brachette) verordnet; etwa 15 davon, in der Regel die neueren, wurden nunmehr wieder entfernt.[15]

Ausgewogene Zahlenverhältnisse von Guten und Bösen, wie sie früher von den Mönchen der Reichenau sehr genau beachtet wurden, hat man später als lästige Fessel empfunden. Interessanter für den Künstler war die Möglichkeit, die Zahl der Guten und Bösen nach Belieben oder Wunsch des Auftraggebers zu gewichten. Die Folge: Tröstlich-optimistische Interpretationen im Geist des Florentiner Meisters Fra Angelico (2. Drittel 15. Jahrhundert) sind selten.[16] Größere Effekte ermöglichte die Hölle, für die im Anschluß an Mt. 7, 13 f., 20, 16 und Lk. 13, 2 ff., auch an Augustinus, civ. 21, 12 ohnehin mehr Platz erforderlich war. Im 1. Drittel des 17. Jahrhunderts präsentierte Peter Paul Rubens beide Möglichkeiten, bald als Optimist (Großes Jüngstes Gericht, München AP), ein paar Jahre später als Pessimist (Kleines Jüngstes Gericht; Höllensturz der Verdammten, beide München AP), immer mit vollendeter Meisterschaft; im Grunde genommen ging es ihm mehr um Probleme der Komposition und der Lichtführung. Hieronymus Bosch (u. a. Weltgericht 1504, Wien, Akad. d. Bild. Künste) hatte schon mehr als ein Jahrhundert zuvor die scheußlichsten Ausgeburten der Hölle ins Diesseits verlagert, womit er moderne Vorstellungen vorwegnahm: die Hölle als Spiegelbild unserer psychischen Abgründe.[17]

Bei den genannten Werken handelt es sich um spannungsreiche, ganz persönlich geprägte Interpretationen der heiligen Texte – nicht ohne Grund die qualvoll verzerrten Gesichtszüge Michelangelos auf der abgezogenen Haut des Apostels Bartholomäus. Diese in der Tat hochemotional aufgeladenen bildlichen Deutungen stellten – vor allem in Zeiten krisenhafter Erschütterungen – den Betrachter ebenso wie den Künstler selbst und wohl auch den

Auftraggeber[18] vor die Schicksalsfrage: Wo wird an jenem letzten, entscheidenden Tag mein Platz sein, „zur Zeit der letzten Posaune" (1. Kor. 15, 52): bei den Geretteten oder bei den Verlorenen? Gibt es noch Möglichkeiten zu rechtzeitiger Umkehr?

Auch verspätete Reaktionen lassen sich feststellen, vor allem im Hinblick auf die Darstellung von Hölle und Teufel. Manche derben Akzente, an die man im Spätmittelalter und noch in der Barockzeit u. a. von sog. Fastnachtspielen oder anderen Theateraufführungen gewohnt war, hat die aufgeklärte und empfindsam gewordene Nachwelt als unerträglich empfunden. Sie hat sich von dem Ärgernis dadurch befreit, daß sie – etwa während der Französischen Revolution – die figurenreichen Gerichtsdarstellungen an den Kathedralen zum ersten Ziel ihrer Zerstörungswut machten, oder, und dies nicht nur in Frankreich, wenn es sich um Fresken handelte, die großflächige Malerei hinter einer Putzschicht verschwinden ließ, „alles geschmackvoll und für das Auge gefällig mit einer angenehmen alterthümlichen grauen Farbe übertüncht", hieß es dann.[19] So geschehen, um nur einige wenige Beispiele zu nennen, im Münster von Breisach, so in St. Blasius in Bopfingen, so in St. Leonhard in Schwäbisch Gmünd, so am hohen Triumphbogen des Ulmer Münsters. Damit nahm man, bewußt oder unbewußt, ein Privileg für sich in Anspruch, das 1564 ein Gremium von Kardinälen nur der Sixtinischen Kapelle in Rom zugestanden hatte: „Die Bilder in der Apostolischen Kapelle sollen überdeckt werden, in den anderen Kirchen aber sollen sie zerstört werden, wenn sie etwas Schamloses oder offensichtlich Falsches zeigen."[20] Aber was war im Einzelfall schamlos, was offensichtlich falsch? Die Kriterien hierfür haben sich im Lauf der Jahrhunderte als durchaus variable Größen erwiesen, und dies, obwohl die Evangelientexte immer dieselben geblieben sind. Somit sind gerade auch die vom Zeitgeist so unverkennbar geprägten Weltgerichtsdarstellungen zu Zeugnissen zeitgebundener Religiosität geworden, zu Dokumenten menschlicher Wandelbarkeit.

„Doch war ja Malern wie Dichtern immer schon das denkbar Kühnste verstattet", mit diesem Wort des Dichters Horaz (ars poet. v. 9 f.) hat man lange Zeit Eigenwilligkeiten der Künstler gerechtfertigt. Auch heute noch läßt man gerne der künstlerischen Phantasie freien Lauf, wenn es darum geht, Einzelelemente der Bildthematik „Jüngstes Gericht" auf weltliche Stoffe zu übertragen, so Werner Tübke (1976–87) auf seinem Monumentalgemälde zur Schlacht bei Frankenhausen im Bauernkrieg (1525)[21] oder HAP Grieshaber (1970) auf einem Triptychon als Supraporte im Sitzungssaal des Verteidigungsausschusses des Deutschen Bundestages in Bonn: In der Mitte das Weltgericht bzw. das Inferno eines Krieges mit einer wissenden Eule im Vordergrund, rechts und links Adam und Eva als Sinnbilder einer möglichen Überwindung der Zerstörung.[22]Schwerer tut man sich heute im kirchlichen Bereich, wo man um das sensible, offensichtlich weithin erschöpfte Thema gerne einen Bogen macht oder, wenn man sich doch dafür entschieden hat wie in St. Eberhard in Stuttgart (1961), den Akzent setzt nicht auf Vergeltung, Lohn und Strafe, sondern auf die Mahnung Jesu zur Wachsamkeit und rechtzeitigen Umkehr: „Darum haltet auch ihr euch bereit! Denn der Menschensohn kommt zu einer Stunde, in der ihr es nicht erwartet" (Mt. 24, 44). Folgerichtig nennt Otto Habel, der Künstler des Stuttgarter Mosaiks,[23] sein monumentales Bild nicht „Jüngstes Gericht", sondern „Der wiederkommende Herr", verzichtet auf primitiv angsteinflößendes Detail, auf gehörnte und geschwänzte Teufel und erklügelte Höllenstrafen, greift vielmehr mit der Darstellung der klugen und törichten Jungfrauen auf die bekannte Parabel (Mt. 25, 1 ff.) zurück und damit auf die abstrahierende, festlich-repräsentativ gestaltete Darstellungsweise der frühchristlichen Kunst. Damit hat sich ein großer Kreis geschlossen.

Auch von offizieller kirchlicher Seite hat man sich neuerdings um grundsätzliche Klarstellungen bemüht. So in einem Text der römischen Glaubenskongregation von 1979:

„Wenn man ü
ders vor Dars
lungen stützen
die Schwierig
Schriften noc
Tod richtig zu
Auch die bild
Zurückhaltung
die Wirkung

Wie aber w
te gegenüber
den Anblick
Kardinälen (v
che Fragen ha
Predigt zum T
ten im Jahr 1
auch umstritte
Glanz und Sta
wundern und
hen wir auch,
schen Logik d
gik bewahrt a
Gott kommt."
Brücke gesch
der vielen nac
gen; dasselbe
der Jahrhunde
schwierigeres
um? Weil es s
wahrheit hand
erinnert (vgl.
zieht: um eine
same Symbole
für den bilden
großen Philos
man schweige
chung seiner
Abschließend
unserem kunst
treffen? Vielle
jeder für sich

2. Beispiele a

Es ist wohl ke
ehemaligen K
te noch an dre
fünf Jahrhund

„Wenn man über das Geschick des Menschen nach dem Tode spricht, muß man sich besonders vor Darstellungsweisen hüten, die sich ausschließlich auf willkürliche Phantasievorstellungen stützen; Übertreibungen in dieser Hinsicht sind nämlich ein nicht geringer Grund für die Schwierigkeiten, denen der christliche Glaube häufig begegnet . . . Weder die Heiligen Schriften noch die Theologen bieten uns genügend Licht, um das künftige Leben nach dem Tod richtig zu beschreiben".[24] Diese Feststellung gilt nicht nur für den Bereich des Wortes. Auch die bildende Kunst der Gegenwart hat gut daran getan, sich um verantwortungsvolle Zurückhaltung bei Jenseitsaussagen zu bemühen, zumal die Aussage der bildenden Kunst die Wirkung des bloßen Wortes um ein Vielfaches verstärkt.

Wie aber wird man sich jenen großen Weltgerichtsdarstellungen vergangener Jahrhunderte gegenüber verhalten, die diese Zurückhaltung in keiner Weise geübt haben? Können wir den Anblick dieser Bilder noch ertragen? Oder bleibt uns nur, wie damals den römischen Kardinälen (vgl. S. 180), die harte Alternative „zerstören, allenfalls übertünchen"? Auf solche Fragen hat kein geringerer als Papst Johannes Paul II. eine Antwort gegeben in einer Predigt zum Thema „Die Kunst als menschlicher Ausdruck göttlicher Geheimnisse", gehalten im Jahr 1994 zu Füßen von Michelangelos Weltgerichtsbild, jener bedeutendsten, aber auch umstrittensten Darstellung unseres Themas: „Wenn wir vor dem Jüngsten Gericht vom Glanz und Staunen geblendet werden, wo wir auf der einen Seite die verklärten Leiber bewundern und auf der anderen Seite jene, die zu ewiger Verdammnis bestimmt sind, verstehen wir auch, daß das gesamte Bild von einem einzigen Licht und einer einzigen künstlerischen Logik durchdrungen ist: vom Licht und der Logik des Glaubens. Aufgrund dieser Logik bewahrt auch der menschliche Leib seinen Glanz und seine Würde im Licht, das von Gott kommt."[25] Mit dieser Bewertung hat der Pontifex über Jahrhunderte hinweg eine neue Brücke geschlagen. Damit könnte man das heute ohnehin nicht mehr aufregende Problem der vielen nackten Körper ausgerechnet in der päpstlichen Hauskapelle endgültig ad acta legen; dasselbe gilt für manche anderen Vorwürfe, denen Michelangelos Meisterwerk im Lauf der Jahrhunderte ausgesetzt war. Nicht einfach ad acta legen kann man jedoch ein viel schwierigeres Problem: den Glauben an das Jüngste Gericht als solches. Schwieriger warum? Weil es sich hier um eine ganz zentrale, biblisch sicher fundierte christliche Glaubenswahrheit handelt, an die man seit den Tagen der Apostel von Gottesdienst zu Gottesdienst erinnert (vgl. 1. Kor. 11)[26], die sich jedoch dem menschlichen Intellekt vollkommen entzieht: um einen Glaubensinhalt, den man heute wie vor 2000 Jahren durch noch so einprägsame Symbole und Bilder kaum annäherungsweise zu umschreiben vermag. Gilt dann auch für den bildenden Künstler der Gegenwart das strenge Wort Ludwig Wittgensteins, eines der großen Philosophen unseres Jahrhunderts: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen"? Aber, wird man einwenden, hat sich nicht Jesus selbst zur Veranschaulichung seiner Botschaft vom Jüngsten Gericht der damals üblichen Bildersprache bedient? Abschließend drängt sich eine andere näherliegende Frage auf: Kann uns, abgesehen von unserem kunsthistorischen Interesse, der Anblick dieser Bilder auch heute noch im Innersten treffen? Vielleicht etwas nachdenklicher stimmen? Auf eine so direkte Frage kann nur ein jeder für sich seine ganz persönliche Antwort geben.

2. Beispiele aus Schwäbisch Gmünd

Es ist wohl kein Zufall, daß in Schwäbisch Gmünd mit seiner von zahlreichen Kirchen und ehemaligen Klöstern nachhaltig geprägten Bausubstanz das Thema „Weltgericht" auch heute noch an drei Stellen anzutreffen ist. Es handelt sich um Kunstwerke, die sich über rund fünf Jahrhunderte erstrecken und in verschiedenen Techniken ausgeführt sind:

1. um die wertvollen Steinskulpturen am südlichen Chorportal des heutigen Münsters (nach 1351);
2. um eine wenig beachtete lavierte Federzeichnung des Gmünder Künstlers Ulrich Sturm von 1623 im Museum für Natur und Stadtkultur;
3. um das schwer beschädigte, z. Zt. konservierte große Wandfresko von Joseph Wannenmacher (1722–1780) von 1776 in St. Leonhard.

Die jüngste Behandlung des Themas auf einem Glasgemälde von Wilhelm Geyer von 1953 (ca. 218 x 104 Zentimeter) befand sich ursprünglich in der ehemaligen Hauskapelle des Mutterhauses der Barmherzigen Schwestern, Bocksgasse 22. Nach Aufgabe der Gmünder Niederlassung durch den Orden wurde das Kunstwerk 1975 nach Untermarchtal gebracht. Deshalb kann hier von einer ausführlichen Beschreibung abgesehen werden. Statt dessen ein Hinweis auf das Großinventar der Gmünder Altertümer, hg. vom Landesdenkmalamt, bearb. von Dr. Richard Strobel, in: Die Kunstdenkmäler in Baden-Württemberg. Stadt Schwäbisch Gmünd, Bd. III. Profanbauten der Altstadt ohne Stadtbefestigung. Deutscher Kunstverlag 1995, S. 50 ff. mit Farbab. 2b nach S. 234.

2.1 Das Weltgericht am südlichen Chorportal des Münsters

Das Tympanon[27] ist in drei horizontale Bildstreifen eingeteilt, wie sie weithin üblich waren. Die Streifen erweitern sich von oben nach unten und sind durch reich ornamentierte Gesimse voneinander geschieden. Im Gegensatz zu mancher thematisch überfrachteten Weltgerichtsdarstellung (etwa am Freiburger Münster) ist hier die Tendenz zur Beschränkung unverkennbar: im oberen Streifen Christus als Weltenrichter, in der Mitte die zwölf Apostel als Beisitzer des Gerichts, unten in der Mitte die Auferstehung der Toten, seitlich (ohne Mitwirkung des Erzengels Michael) die Scheidung der Seligen und Verdammten.

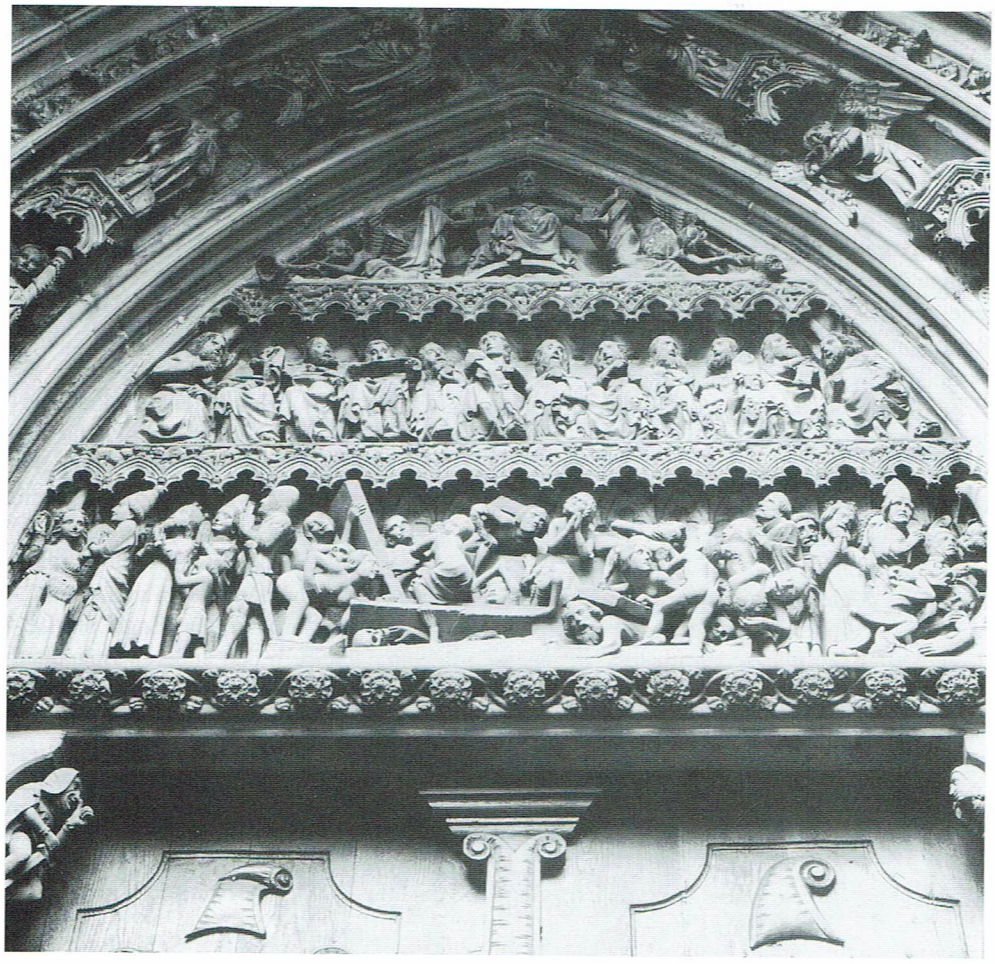
Zum oberen Streifen: Daß der Weltenrichter als Sitzender dargestellt ist, entspricht der ikonographischen Tradition (vgl. Mt. 25, 31) und den räumlichen Gegebenheiten. Er thront, alle anderen Gestalten an Größe übertreffend, auf einem Regenbogen, dem Symbol für Gottes Bund mit der Erde (vgl. Gen. 9, 12 ff.). Das von seinem Mund ausgehende Schwert (vgl. Offb. 1, 16) und die beiden Hände sind abgebrochen. Flankiert ist der Menschensohn – unter Berücksichtigung der räumlichen Gegebenheiten – von zwei knienden Gestalten, beide mit fürbittend erhobenen Händen (Deesis), zu seiner Rechten Maria, zu seiner Linken Johannes der Täufer, der Prophet des Jüngsten Gerichtes (Mt. 3, 1–12). Unterstrichen wird die streng symmetrische Anordnung durch jeweils einen Posaunenengel in den verbleibenden Zwikkeln links und rechts.

Der mittlere Reliefstreifen zeigt die zwölf Apostel, die Beisitzer des Gerichts (Mt. 19, 28), aber ohne individuell kennzeichnende Attribute (vgl. dagegen S. 188). Um die thematisch bedingte Monotonie, die Darstellung von zwölf ähnlich gewandeten Sitzfiguren, zu vermindern, hat der Steinmetz jeweils zwei Apostel einander zugewandt – gleichsam als Partner zu frommem Gespräch – und ihre Spruchbänder (statt der üblichen Bücher) unterschiedlich angeordnet. Nur der sog. Lieblingsjünger Johannes (vgl. Joh. 13, 23) in der Mitte ist durch sein bartlos jugendliches Gesicht und sein zur Schau gestelltes Spruchband von den anderen Aposteln unterschieden.

Im unteren Feld sind auf engstem Raum drei anspruchsvolle Themen festgehalten. Im Mittelpunkt die Auferstehung der zu neuem Leben Erwachenden. Gleichsam als Antwort auf die Posaunenstöße der beiden Engel im oberen Streifen heben sich die schweren Sargplatten und geben die Toten frei, einer noch als Gerippe, andere schon mit Fleisch und Haut umgeben (vgl. Ez. 37, 8), Männer und Frauen unterschiedlichen Alters,[28] fast alle unbeklei-

Weltgericht am südl

det, ein wirbelndes
bereits die Gelenki
mit gefalteten Hän
eines zarten, verso
sonders der Kopfb
Stände (vgl. S. 179
Männern und Frau
dem Papst das Mä
schluß an Mt. 18, 3
der anderen Seite.
(der Kopf des Bisc
über die Gründe da
nes Geldbeutels fa
14. Jh. in Mode ge



Weltgericht am südlichen Chorportal des Heilig-Kreuz-Münsters in Gmünd

det, ein wirbelndes Durcheinander, erregt gestikulierend die meisten, eine junge nackte Frau bereits die Gelenkigkeit ihrer Glieder erprobend. Links davon die Gruppe der Seligen, alle mit gefalteten Händen, alle erfüllt von tiefer, stiller Freude. Die einladende Handbewegung eines zarten, versonnenen Engels an der Himmelspforte gilt den (an ihrer Bekleidung, besonders der Kopfbekleidung kenntlichen) Repräsentanten der geistlichen und weltlichen Stände (vgl. S. 179): einem Papst, einem König, einem Bischof, einem Ritter, einem Mönch, Männern und Frauen im Hintergrund und allen voran zwei Kindern – ganz vorne noch vor dem Papst das Mädchen – ein feinfühlender, auch theologisch gerechtfertigter Zug im Anschluß an Mt. 18, 3. Um so empfindlicher der Kontrast zu der Gruppe der Verdammten auf der anderen Seite. Hier fehlen die Kinder. Wieder begegnen die erwähnten Standesvertreter (der Kopf des Bischofs ist ergänzt), jedoch (wie oftmals auch andernorts üblich) ohne Papst; über die Gründe darf man sich Gedanken machen. Zusätzlich ein Geizhals, den die Last seines Geldbeutels fast zu Boden drückt, auch eine Dame von Welt, die den seit Mitte des 14. Jh. in Mode gekommenen eleganten Kopfschmuck trägt, den rüschengesäumten Kruse-

ler. Vom Höllenrachen am äußersten rechten Rand fast verschlungen werden ein bärtiger Jude und ein Heide, letzterer kenntlich an der exotisch gestalteten phrygischen Mütze. Im Vordergrund schiebt ein kleiner krallenfüßiger Teufel – ursprünglich zog er noch eine Kette nach sich – einen zweiten Juden ins Höllenfeuer. Zu erkennen sind die Juden an ihrer seit dem 13. Jh. vorgeschriebenen Kopfbedeckung: an ihren ungewöhnlich geformten, unten tellerartigen, oben oft (nicht immer!) spitz zulaufenden Hüten mit abschließendem Knauf (pilleus cornutus). Bedenkt man, daß auch in Gmünd im Gefolge der großen Pest von 1348/49 pogromartige Ausschreitungen gegenüber den ortsansässigen Juden stattgefunden haben,[29] wenige Jahre vor der Grundsteinlegung des Chores der Pfarrkirche (1351), so erhält die seltene, seither weithin übersehene Darstellung zweier Judenschicksale am Jüngsten Tag den Rang eines mentalgeschichtlich beachtenswerten Dokuments, bedenkenswert vor allem beim Thema „Vergangenheitsbewältigung".

Zusammenfassend: Die künstlerische Gestaltung des untersten Bildstreifens ist ohne Einschränkung zu bewundern: die durch Tiefenstaffelung bis zu drei Schichten ermöglichte geschlossene Komposition so verschiedener Szenen auf engstem Raum, die geschickte Behandlung unvermeidbarer Nahtstellen, die bravourös gestalteten Bewegungsprobleme, die Meisterschaft in der Wiedergabe der Gefühle, der verklärten Blicke der Seligen, des dumpfen Halbbewußtseins der Auferstehenden, der Höllenangst der Verdammten. Nicht zu übersehen ist andererseits der qualitative Unterschied zwischen den beiden oberen und dem unteren Reliefstreifen, auch bei der plastischen Ausgestaltung der Archivolten (Engel mit Leidenswerkzeugen halten den inneren, Propheten mit Spruchbändern den äußeren Bogenlauf besetzt), bei den Genesisreliefs am Gewölbe der Vorhalle und den ursprünglichen Gewändefiguren (d. h. den zum eschatologischen Themenkreis gehörenden fünf klugen und fünf törichten Jungfrauen)[30]: alles Hinweise, daß hier wie auch am nördlichen Chorportal zahlreiche Steinmetzen von unterschiedlichem Können am Werk gewesen sind. Der Meister des unteren Reliefstreifens war einer der besten, wenn nicht der beste von allen.

2.2 Ein fast unbekanntes Weltgericht aus der Zeit der Gegenreformation

Das hier vorzustellende Weltgericht aus der Julius-Erhardschen Altertümer-Sammlung, heute im Museum für Natur und Stadtkultur, nimmt unter den Gmünder Weltgerichtsdarstellungen eine Sonderstellung ein. Es handelt sich um eine seither wenig beachtete lavierte und weißgehöhte Federzeichnung von ungewöhnlichem Format (70,5 x 33,5 Zentimeter), signiert „Ulrich Sturm burger zu Schwebyschen Gemünde 1623, den 19. Junius". Zur Person des Künstlers (geboren 1596 in Passau, in Schwäbisch Gmünd verheiratet und hier 1630 schon früh verstorben), auch zu seinen wenigen erhaltenen Werken vgl. zuletzt Hermann Kissling: Künstler und Handwerker in Schwäbisch Gmünd 1300 bis 1650. hg. Stadtarchiv Schwäbisch Gmünd (Einhorn-Verlag) 1995, S. 196.

An der höchsten Stelle eines langgestreckten Spitzbogenfeldes, für den Betrachter in unendlicher Ferne, thront der Weltenrichter mit gütig ausgebreiteten Armen. Unter den Zeichen von Lilie (Barmherzigkeit) und Schwert (Gerechtigkeit) scheidet er die Guten von den Bösen. Auf der Seite der Lilie, den Sohn umschwebend, in schräger Vorderansicht Maria; auf der Seite des Schwertes, symmetrisch in Kontrapost gesetzt, Johannes der Täufer in entsprechender Rückenansicht.

Auffallend im folgenden die horizontalen Schichtungen einer Urlandschaft mit grellen Lichtern und tiefen Schatten, mit Wolkenbänken und Felsklippen, stets jedoch mit fließenden Übergängen von der himmlischen zur irdischen Sphäre mitsamt den Boten der Hölle.

Abgesehen von den beiden Fürbittern Maria und Johannes, gebührt, ungewöhnlich genug,

Lavierte und weiß gehöhte Federzeic von Ulrich Sturm (1596–1630)

Lavierte und weiß-gehöhte Federzeichnung von Ulrich Sturm (1596–1630)

der erste Platz gleich zu Füßen des Heilands einer Frauengestalt mit zwei Kindern in den Armen. Es handelt sich um eine Darstellung der Caritas (Liebe, Nächstenliebe), vgl. 1. Kor. 13, 8. Rechts Dismas, der gute Schächer, mit großem Kreuz, vgl. Lk. 23, 42 f. Darunter zu beiden Seiten je zwei als Kontrapost gestaltete Posaunenengel, dann eine Gruppe von Heiligen. Links, eine Stufe tiefer, Michael in mächtiger Gestalt mit Schwert und Waage. Auf die sich senkende Waagschale verweist in kühnem Flug, perspektivisch verkürzt, ein Engel mit deutender Gebärde. Und wieder eine Gruppe von Auserwählten, Fürbittern, Nothelfern. Inzwischen haben sich aus einem hochgelegenen See, vorbei an Felsklippen, ungeheure Wassermassen zum wilden Katarakt gesammelt, zur neuen Sintflut, die einen überfüllten Kahn und Menschen über Menschen kopfüber in die Tiefe reißt, bis hin zum Höllenboot des Charon und seinen tierköpfigen Fergen. Links – in Bewegung und Gegenbewegung – eine wirbelnde Masse von Totenschädeln, Gerippen und Auferstehenden. Viele waren bereits Teil der Pflanzenwelt geworden, nunmehr werden sie wieder in menschliche Gestalt zurückverwandelt. Ganz unten rechts – am größten, weil dem Betrachter am nächsten – wird am Rande des Abgrunds ein junger Mann von einem Engel gerettet, Hilfe in höchster Not.

Eine ungewöhnliche, höchst eigenwillige Interpretation des alten Themas! Ungewöhnlich die Gesamtkonzeption, die komplizierten Bewegungsabläufe, die gewagten perspektivischen Verkürzungen, das Spiel mit Kontraposten, die Einbeziehung einer phantastischen Landschaft, die Öffnung des Bildraums zu Durchblicken schier ins Unendliche, die höchst willkürliche Lichtführung: alles typisch manieristische Effekte. Um dem Werk des Gmünder Künstlers gerecht zu werden, ist jedoch festzuhalten, daß es sich trotz ausdrücklicher Signatur „Ulrich Sturm" keineswegs um dessen eigene Erfindung handelt, daß sich Sturm vielmehr – den Vorwurf des Plagiats brauchte er damals wohl noch nicht zu fürchten[31] – aufs engste an ein berühmtes Vorbild angeschlossen hat: an das Jüngste Gericht von Tintoretto (1519 bis 94) in der Kirche Madonna dell' Orto in Venedig, entstanden 1562 bis 63.[32] Man sollte, was seither noch nie geschehen ist, Original und Kopie möglichst an Ort und Stelle miteinander vergleichen, – keine leichte Aufgabe, da große Teile des riesigen Gemäldes (Öl auf Leinwand, 14,70 x 5,80 Meter) bis zur Unkenntlichkeit nachgedunkelt sind. Vorgegeben war für Tintoretto und damit auch für Sturm das ungewöhnliche hochrechteckige Format mit abschließendem Spitzbogen, da sich das Bild bis hinauf ins gotische Gewölbe des Langchorjoches erstreckt. Deutlich wird, daß Sturm, zum Verzicht auf Farbe genötigt, manches vereinfacht hat. Verzichtet hat er u. a. auf den Strahlenfächer von oben, auf die brennende Stadt rechts vom Katarakt, auf den Übergang vom Wasser zum Feuersee usw. Andererseits hat er die Wassermassen durch Weißhöhungen stärker akzentuiert und durch kräftige Hell-dunkel-Effekte die Plastizität der Darstellung verstärkt.

Hat Sturm das Tintoretto-Bild im Original gesehen? Hat er womöglich an Ort und Stelle gezeichnet? Wahrscheinlicher ist, daß er sich, ähnlich wie bei seinem Altarbild in der Kirche von Stockheim bei Brackenheim (vgl. H. Kissling, a .O.), eines Kupferstichs als Vorlage bedient hat. Ein solcher befindet sich heute – thematisch in unmittelbarem Anschluß an das Tintoretto-Bild, aber in den Maßverhältnissen von Ulrich Sturms Federzeichnung – im Museo Correr in Venedig (3196 gr.), allerdings von einem späteren Meister (Giacomo Leonardis, um 1770) gefertigt. Sicher ist, daß Tintorettos kunstvoll verschlüsselter Glaube an einen gnädigen Richter vom wilden apokalyptischen Getümmel im Vordergrund der unteren Zone vielfach überlagert wird, so daß sich die optimistische Grundtendenz des Bildes nur nach eingehender Beschäftigung mit allen Einzelheiten erschließt. Dies ist wohl auch die Ursache, weshalb dem Gmünder Künstler in den ohnehin schwierigen Jahren des Dreißigjährigen Krieges nie Gelegenheit gegeben wurde, ein weithin verständliches großes Weltgerichtsbild im Anschluß an seine durchaus gelungene Federzeichnung auszuführen.

Tintoretto, Jüngstes Gericht in der Kirch Madonna dell' Orto in Venedig

Tintoretto, Jüngstes Gericht in der Kirche Madonna dell' Orto in Venedig

2.3 Das Weltgericht in St. Leonhard – ein Spätwerk von Joseph Wannenmacher (1776)

In einem großen, barock geschwungenen, dreipaßförmigen Goldrahmen, der fast die ganze Westwand des Kirchenraums einnimmt (ca. 6,20 x 6,20 Meter) thront an oberster Stelle, umgeben von einer Engelsglorie, Christus der Richter.[33] Als Sitz dient ihm der übliche Regenbogen (vgl. S. 178). Bekleidet ist Christus mit einem roten Umhang, ein Hinweis auf seine Leiden (Mt. 27, 28 u. ö.) und seine herrscherliche Gewalt zugleich. Der Mantel wird von einem Windstoß ergriffen – am Jüngsten Tag blasen heftige Winde (vgl. Ez. 37, 9) – und gibt einen Teil des unbekleideten Körpers frei. Dadurch werden nicht nur die Wundmale an Christi Händen sichtbar, sondern auch die Seitenwunde. Zur Rechten des Richters Maria, dahinter bescheiden ein bärtiger Mann, zweifellos Josef, der Nährvater Jesu, seit dem 17. Jh. Patron eines guten Todes, auch der Namenspatron des Malers, zugleich ein Beweis für die hohe Wertschätzung und Verehrung des Heiligen im Gmünd des 18. Jh. (vgl. Josefskapelle, Josefsbach, häufiger Vorname Josef usw.). Auf der anderen Seite des Richters zwei Engel mit dem Passionskreuz und Johannes der Täufer mit deutender Gebärde. Zu Füßen des Richters haben sich auf Wolkenbänken die Apostel gelagert, die Beisitzer des Gerichts. Sie sind im einzelnen zu erkennen an ihren jeweiligen Attributen, welche die fast unvermeidliche Einförmigkeit des Apostelkollegiums im Wechsel beleben: oben links Petrus mit erhobenem Schlüssel, Johannes der Evangelist mit Kelch, dem die legendäre Giftschlange entweicht, darunter Jakobus d. Ä. mit Pilgermuschel und Pilgerstab, Bartholomäus mit Messer, Philippus mit Kreuzstab, Judas Thaddäus mit Hellebarde, oben rechts Andreas mit Andreaskreuz, Simon d. Eiferer mit Säge, Paulus statt Jakobus d. J. (vgl. 1. Kor. 6, 3) mit Buch und Schwert, neben ihm, ebenfalls mit Buch, der Evangelist Matthäus, Matthias mit Beil und Thomas mit Winkelmaß.

Vier Posaunenengel (vgl. Mt. 24, 31), gleichsam Bindeglieder zwischen Himmel und Erde, rufen die Menschheit zum Gericht. Schon heben sich die Sargdeckel, die Toten stehen auf, teilweise unterstützt von hilfsbereiten Engeln, ein Gerippe im Vordergrund, andere noch von Leichentüchern umschlungen. Alsbald spannt sich Fleisch und Haut über die Gesichter (vgl. Ez. 37, 8, 1. Kor. 15, 52). Vertrauensvoll-sehnsüchtige Blicke richten sich nach oben, viele Erwartungen werden sich erfüllen, aber bei weitem nicht alle.

Um so drastischer der Zugriff der Hölle auf der anderen Seite! Auch hier herrscht ein unübersehbarer Andrang. Er macht den verstärkten Einsatz von drei Posaunenengeln notwendig; für die Seligen muß einer genügen. Ein gehörnter, pausbackiger Teufel versucht, es den Posaunenengeln gleichzutun. Sein mißtönendes Krummhorn gilt zunächst einem Paar, das in Händen hält, was ihm selbst zum Verhängnis wurde und was auch anderen Uneinsichtigen zum Verhängnis werden könnte: Spielkarten und ein Trinkglas. Schlimmer noch treibt es ein schwarzer Dämon mit Hörnern und Flügeln: er fesselt die Schuldbeladenen und stößt sie in den feuerspeienden, stoßzähnebewaffneten, bösartig glotzenden Höllenrachen.

Genau in der Mittelachse, unmittelbar unter dem Weltenrichter, steht mit ausgebreiteten Flügeln in der Kleidung des himmlischen Kriegers Michael, der Erzengel (vgl. Dan 12,1), Seelenwaage und Flammenschwert in den Händen, gleichsam der verlängerte Arm des Weltenrichters, wenn es im Einzelfall darum geht, ein Urteil vorzubereiten oder zu vollziehen.

Die drastische Darstellung der Hölle und der Umstand, daß die Lesbarkeit der bekannten Bibelstellen Mt. 25, 34 und 25, 41 (oben und unten in zwei Schriftkartuschen angebracht) ungleich stark gelitten hat, daß der obere Text, der den „Gebenedeiten" gilt, völlig unlesbar geworden ist, während sich die untere Textstelle für die „Vermaledeiten" dem Auge geradezu aufdrängt, hatte zur Folge, daß die düstere Seite des Weltgerichts hier ungleich stärker

Das Weltgericht in

Das Weltgericht in St. Leonhard, ein Spätwerk von Joseph Wannenmacher (1776)

zur Geltung kommt als die vertrauensvoll-tröstliche – in der Zeit der Aufklärung und wohl auch später noch ein nicht zu unterschätzendes pastorales Ärgernis. Schon zu Anfang des 19. Jh. hat man versucht, dieses Ärgernis zu beseitigen, wie man es andernorts beseitigt hat, kostengünstig und wirksam zugleich: man hat es großflächig übertüncht, obwohl von Schamlosigkeit hier keine Rede sein konnte (vgl. S. 179). Im Gegenteil. Wannenmacher kannte seine Grenzen und hat es deshalb vermieden, sein Weltgerichtsbild mit nackten Gestalten, womöglich in schwierigen Bewegungen zu bevölkern. Aus demselben Grund hat er die Zahl seiner schwebenden Gestalten auf das Minimum der vier Posaunenengel beschränkt. Die zum großen Gericht versammelte Menschheit, die „Gebenedeyten" ebenso wie die „Vermaledeyten" sind alle fest der Erde verhaftet.

Manche Jahrzehnte sind vergangen, bis sich Ende der 1870er Jahre die Neugier zu regen begann. Vor allem war es Kommerzienrat Julius Erhard, hochverdient als Gmünder Mäzen, als Sammler und Stifter kostbarer Altertümer, der es schließlich erreicht hat, daß Wannenmachers Wandfresko wieder freigelegt wurde. Darüber berichtet ein zuverlässiger Gewährsmann, Stadtpfarrer Rudolf Weser:

„Die Hände, welche die Tünche abkratzten, waren zu ungeübt oder zu rauh und nur ganz schwache Umrisse traten zu Tage und durch das rauhe Abkratzen ging viel Farbe und Zeichnung verloren. Immerhin wußte man, daß man eine großzügige figurenreiche Komposition des jüngsten Gerichts vor sich habe. Bei der 1906 begonnenen Restauration war man sich sofort klar, daß auch dieses Bild in seinem früheren Glanze erstehen müsse. Allein es war eine schwere Arbeit und nur der unendlichen Geduld und dem Spürsinn unseres gewandten Restaurators, des H. Kunstmalers Gallus Roth, ist es zu verdanken, daß wir heute nach 130 Jahren wieder die ganze hervorragende Komposition genießen können". Geschrieben im Jahr 1907.[34]

Das weitere Schicksal des Freskos gleicht einem Trauerspiel. Besonders der untere Bildbereich hat im Lauf der vergangenen Jahrzehnte durch Mauerfeuchte und Salzschäden so stark gelitten, daß viele Einzelheiten kaum mehr zu erkennen sind. Dieser Umstand ist umso mehr zu bedauern, als Wannenmachers künstlerische Qualitäten auch in diesem Fall nicht zu verkennen sind: die Fähigkeit, das in den Evangelientexten geschilderte zeitliche Nacheinander des Gerichtstages in einer überzeugenden Gesamtschau darzustellen; die Fähigkeit, vorgegebene räumliche Verhältnisse sinnvoll auszunützen, vertikal und horizontal zu gliedern, Schwerpunkte im Vordergrund zu setzen und durch die Andeutung von unzählbaren Menschenmassen im Hintergrund die Szene gleichsam ins Unendliche auszuweiten; dazu die Fähigkeit, sich einer handfesten Sprache zu bedienen, orientiert am Durchschnittsbetrachter einer Kleinstadt seiner Zeit. Daß sich Wannenmacher im Rahmen seiner Möglichkeiten um individuellen Ausdruck bemüht hat, insbesondere im Hinblick auf die extrem unterschiedliche Gefühlsskala seiner vielen Gestalten, ist sicher. Trotzdem bleibt der Eindruck einer gewissen Einförmigkeit innerhalb der einzelnen Gruppen. Inwieweit dieser Umstand thematisch bedingt ist oder der oben erwähnten unsachgemäßen Behandlung (auch von Seiten des – nach heutigen Maßstäben – allzu großzügig übermalenden und insofern verfremdenden Restaurators G. Roth) zuzuschreiben ist, sei dahingestellt. Jedenfalls besteht kein Zweifel, daß das Weltgericht von St. Leonhard unter Wannenmachers Werken einen hohen Rang beanspruchen darf und schon deshalb unbedingt erhaltenswert ist.

*

Zusammenfassend folgendes: Auch die Gmünder Weltgerichtsdarstellungen standen in erster Linie im Dienst der religiösen Unterweisung, dienten alle demselben zentralen religiösen Anliegen, bezogen sich alle auf die bekannten biblischen Texte, tragen jedoch, formal

gesehen, den unve
Chorportals des h
ständisch gegliede
Juden inbegriffen;
an Tintoretto – vo
nierismus des 16.
St. Leonhard von
che – drei kostba
schließlich, daß a
Barmherzigen Sch
wie die Meister fr
engel beschränkt,
ne ehrlich zurückl
gen kann, die alte,
also wachsam! De

Anmerkungen

1 Grundlegend bleib
Gesch. des Weltge
514 ff.; Frits van d
136 ff. Den heima
sungsarb. z. 2. Re
Richter, in: Wolfg
1988, S. 44–85, z
Vortrag im Gmün
2 Gulielmus Durand
3 Vgl. Jan Assmann
sprüngen, Münche
in: TRE 12 (1984
4 Vgl. Josef Engem
5 Vgl. Ders. S. 26 f
6 Vgl. Arnold Ange
7 Vgl. Louise Gnädi
raum des Westens
die später übliche
8 Vgl. Verf.: Das gr
wende, in: Deutsc
39–45.
9 Vgl. Wolfgang Sc
von 1511, Köln 1
10 Vgl. Brenk, LCI B
Christus – ein Aus
Mittelalter, Paderb
11 Sandro Chierici (
1997, S. 103 ff., 1
12 ebd. S. 114, 168.
13 Zu Giotto vgl. An
d'Arcais: Giotto,
14 Vgl. Frank Büttne
u. d. zeitgen. Kriti
Schnell Kirchenfü
15 Chierici (wie Ann
16 John Pope-Hennes
17 Vgl. Georges Min
18 Nicht ohne Grund
van der Weyden,
Schwarz (wie Ann

gesehen, den unverkennbaren Stempel ihrer Zeit. Dies gilt für das Tympanon des südlichen Chorportals des heutigen Münsters mit seiner detailfreudig-anschaulichen Darstellung der ständisch gegliederten Gesellschaft des 14. Jahrhunderts, das Strafgericht an „schuldigen" Juden inbegriffen; gilt ebenso für die Federzeichnung Ulrich Sturms, geprägt – im Anschluß an Tintoretto – vom aufgewühlten Geist der Gegenreformation und des venezianischen Manierismus des 16. Jahrhunderts; gilt auch für Joseph Wannenmachers großes Wandfresko in St. Leonhard von 1776 mit seiner schon bald als unerträglich empfundenen handfesten Sprache – drei kostbare Gmünder Dokumente mentalgeschichtlichen Wandels. Bedenkt man schließlich, daß auch Wilhelm Geyer auf seinem 1953 für das ehemalige Mutterhaus der Barmherzigen Schwestern in der Bocksgasse geschaffenen Glasgemälde (vgl. S. 182) sich wie die Meister frühchristlicher Bildwerke auf den thronenden Christus und zwei Posaunenengel beschränkt, so liegt auch diese Figuration im Trend unserer Zeit[35], in der wohl nur eine ehrlich zurückhaltende, ganz auf das Wesentliche konzentrierte Darstellung dazu beitragen kann, die alte, leicht überhörte Mahnung den Menschen von heute nahezubringen: „Seid also wachsam! Denn ihr wisset nicht, an welchem Tag euer Herr kommt" (Mt. 24, 42).

Anmerkungen

1 Grundlegend bleibt Beat Brenk: Tradition und Neuerung in der christl.Kunst des 1. Jahrtausends, Studien z. Gesch. des Weltgerichtsbildes. In: Wiener Byz. Studien Bd. 3 (Wien 1966); Ders.: LCI Bd. 4 (1972 bis 94), S. 514 ff.; Frits van der Meer: Apokalypse. Die Visionen des Johannes in d. europ. Kunst, Freiburg i. Br. 1978, S. 136 ff. Den heimatgeschichtl. Aspekt berücksichtigt Willi Köble: Studien z. Bopfinger Weltgericht, Zulassungsarb. z. 2. Reallehrerprüf., PH Schwäbisch Gmünd 1973 (Masch.). Vgl. auch Wolfgang Schild: Gott als Richter, in: Wolfgang Pleister/Wolfgang Schild (Hg.): Recht u. Gerechtigkeit im Spiegel d. europ. Kunst, Köln 1988, S. 44–85, zum Weltgericht bes. S. 61 ff. Die im folgenden erwähnten Darstellungen wurden bei einem Vortrag im Gmünder Geschichtsverein v. 19. April 1999 im einzelnen erläutert.

2 Gulielmus Durandus v. Mende: Ration. div. off. I c.3 § 21.

3 Vgl. Jan Assmann u. a. (Hg.): Gerechtigkeit. Richten u. Retten in d. abendl. Tradition u. ihren altoriental. Ursprüngen, München 1998, S. 7 ff. Einen zus.fassenden Überblick in theol. Sicht vgl. d. Art. „Gericht Gottes" in: TRE 12 (1984), S. 459–497.

4 Vgl. Josef Engemann: Deutung u. Bedeutung frühchristl. Bildwerke, Darmstadt 1997, S. 88 f.

5 Vgl. Ders. S. 26 ff.

6 Vgl. Arnold Angenendt: Gesch. d. Religiosität im Mittelalter, Darmstadt 1997, S. 1 ff. 34 ff., 560 ff., 725 ff.

7 Vgl. Louise Gnädinger/Bernhard Moosbrugger: Müstair, Zürich 1994, S. 126 ff. Die älteste in einem Kirchenraum des Westens erhaltene großflächige Gestaltung des Themas, noch ohne – soweit erkennbar (Fragment!) – die später üblichen Hinweise auf den dies irae.

8 Vgl. Verf.: Das große Weltgericht am Jüngsten Tag – Visionen in Bildern aus der Zeit der ersten Jahrtausendwende, in: Deutschland & Europa. Landeszentrale f. polit. Bildung Baden-Württemberg, Heft 38, Juni 1999, S. 39–45.

9 Vgl. Wolfgang Schmitz: Der Teufelsprozeß vor dem Weltgericht nach Ulrich Tenglers „Neuer Layenspiegel" von 1511, Köln 1980.

10 Vgl. Brenk, LCI Bd. 4 (1972), S. 295 ff.; Reinhard Schwarz: Die spätmittelalterl. Vorstellung vom richtenden Christus – ein Ausdruck religiöser Mentalität, in: GWU 32 (1981), S. 526–553; Peter Dinzelbacher: Angst im Mittelalter, Paderborn u. a. 1996, S. 90 ff.

11 Sandro Chierici (Hg.): Die Sixtinische Kapelle. Das Jüngste Gericht, Zürich/Düsseldorf (deutschspr. Ausg.) 1997, S. 103 ff., 168 ff.

12 ebd. S. 114, 168.

13 Zu Giotto vgl. Anna Maria Spiazzi: Die Scrovegni-Kapelle in Padua, Milano 1993, S. 41 ff.; Francesca Flores d'Arcais: Giotto, deutschspr. Ausg. München 1995, S. 140 ff.

14 Vgl. Frank Büttner: Unzeitgemäße Größe. Die Fresken von Peter Cornelius in der Münchner Ludwigskirche u. d. zeitgen. Kritik, in: das münster, 46. Jahrg. H. 4 (1993), S. 293–304; Peter Pfister: St. Ludwig München, Schnell Kirchenführer 2. Aufl. 1994, S. 18 ff.

15 Chierici (wie Anm. 11), S. 10, 170 ff.

16 John Pope-Hennessy: Angelico, Firenze 1974, S. 12 ff., 77 f.

17 Vgl. Georges Minois: Die Hölle. Zur Geschichte einer Fiktion, deutschspr. Ausg. München 1994, S. 272 ff.

18 Nicht ohne Grund haben sich bei den berühmten Weltgerichts-Altären des 15. Jh. (Stephan Lochner, Rogier van der Weyden, Hans Memling) die Auftraggeber auf den Rückseiten der Flügel abbilden lassen, vgl. Schwarz (wie Anm. 10), S. 532 mit Anm. 7.

19 Vgl. H. Merz: Das neuhergestellte große Jüngste Gericht im Münster zu Ulm, in: Christl. Kunstbl. f. Kirche, Schule u. Haus Nr. 9 (1. Sept. 1880), S. 129–138, das Zitat S. 131.
20 Vgl. Karl Möseneder: Michelangelos „Jüngstes Gericht". Über die Schwierigkeit des Disegno u. d. Freiheit der Kunst, in: Karl Möseneder (Hg.): Streit um Bilder, Berlin 1997, S. 95–117. Das Zitat S. 116 Anm. 82.
21 Günter Meißner: Theatrum mundi, die frühbürgerl. Revolution in Deutschland, Dresden 1989, Ausschnitt Nr. 7: Das Jüngste Gericht.
22 Wolfgang Leuschner: Bauten des Bundes 1965–1980, Karlsruhe 1980, S. 209.
23 Vgl. Erich Sommer: Domkirche St. Eberhard, Stuttg. 1996, S. 3 ff.
24 Zitiert nach d. Ausg. des Sekretariats der Deutschen Bischofskonferenz, Verlautbarungen des Apostol. Stuhles, Bonn 1989; vgl. hierzu Herbert Vorgrimler: Geschichte der Hölle, 2. Aufl. München 1994, S. 346 f.
25 Vgl. Chierici (wie Anm. 11), S. 7.
26 Aus der Fülle der einschlägigen Lit. vgl. Marius Reiser: Die Gerichtspredigt Jesu, Neutest. Abh. N. F. 23, Münster 1990, bes. S. 184 ff., 293 ff. Laut einer Focus-Umfrage (Focus 14/1999) vom März 1999 glauben in Deutschland an die Auferstehung der Toten: 45 Prozent (ev.), 66 Prozent (kath.); das ewige Leben: 47 Prozent (ev.), 67 Prozent (kath.); „es gibt keine Hölle": 22 Prozent (insgesamt).
27 Die Maße: 2,47 x 2,57 Meter. Vgl. zum folgenden Paul Hartmann: Die gotische Monumental-Plastik in Schwaben, München 1910, S. 43 ff.; Anton Nägele: Die Heilig-Kreuzkirche in Schwäbisch Gmünd, Schwäbisch Gmünd 1925, S. 91 ff.; Otto Schmitt: Das Heiligkreuzmünster in Schwäbisch Gmünd, Stuttg. 1951, S. 20 f., 33; Hermann Kissling: Das Münster in Schwäbisch Gmünd, Schwäbisch Gmünd 1975, S. 54 f.; Heribert Meurer: Die Skulptur der Heiligkreuzkirche in Schwäbisch Gmünd, in: Die Parler u. d. Schöne Stil 1350–1400, Bd. 1, Köln 1978, S. 321 ff.; Hermann Baumhauer/Johannes Schüle: Das Heilig-Kreuz-Münster zu Schwäbisch Gmünd, Stuttg. 1981, S. 40 f.; Gottfried Hauff u. a.: Zur Konservierung der Portalskulptur des Heilig-Kreuz-Münsters in Schwäbisch Gmünd, in: Denkmalpflege in Baden-Württembg, 19. Jahrg. (April-Juni 1990), S. 80–87, bes. 81 ff.; Monika Boosen/Johannes Schüle: Das Heilig-Kreuz-Münster in Schwäbisch Gmünd, Schwäbisch Gmünd 1999, S. 26 ff.
28 Bei den Weltgerichtsdarstellungen des 13. Jh. begegnen weder Kinder noch Greise entsprechend der u. a. von Honorius Augustodunensis, Spec. Eccles. Col. 1085 vertretenen Auffassung, daß alle Toten, unabhängig von ihrer tatsächlichen ehemaligen Lebensdauer, in der Gestalt von Dreißigjährigen auferstehen; vgl. Emil Mâle: Die Gotik. Die franz. Kathedrale als Gesamtkunstwerk, deutschspr. Ausg. Stuttg./Zürich 1994, S. 330.
29 Vgl. Braunn, Wilfried: Quellen z. Gesch. d. Juden bis z. Jahr 1600 im Hauptstaatsarchiv Stuttg. und im Staatsarchiv Ludwigsburg. (Masch.) = HStASt Thematische Repertorien 1, Stuttgart 1982, bes. Nr. 93, 1349 Mai 3, Nr. 94, 1349 Mai 8; vgl. hierzu Klaus Graf: Gmünd im 14. Jh., einhorn-JB. 1999, S. 81 ff.; zur wachsenden Judenfeindschaft in den Städten in der 2. Hälfte des 14. Jh. vgl. František Graus: Pest – Geissler – Judenmorde. Das 14. Jh. als Krisenzeit, Veröffentl. d. Max-Planck-Instituts f. Gesch. 86, Göttingen 1987, S. 343 ff.; Rotraud Ries: Juden zwischen Schutz u. Verteufelung, in: Randgruppen der spätmittelalterl. Gesellschaft, hg. B. U. Hergermöller, Warendorf 1990, S. 258 f.
30 Vgl. Kissling (wie Anm. 27), S. 56 ff.
31 Vgl. Julius Baum, Altschwäbische Kunst, Augsburg 1923, S. 4 ff.
32 Vgl. Karl M. Swoboda: Tintoretto, Ikonographische u. stilistische Untersuchungen, Wien/München 1982, S. 17 ff.; Chiesa della Madonna dell'Orto, arte e devozione, ed. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Venezia 1994, p. 20 ff. mit weiterführender Literatur.
33 Vgl. zum folgenden Hartmut Müller/Johannes Schüle: Predigt in Farbe, Almanach Schwäbisch Gmünd 1983/84, S. 59 ff. mit Verzeichnis d. älteren Lit. S. 68; Michael Reistle, Joseph Wannenmacher, ein schwäbischer Kirchenmaler des 18. Jh. u. sein Verhältnis z. d. Bildhauer Wenzinger, St. Ottilien 1990, S. 444.
34 in: Kirchl. Anzeiger f. d. kathol. Stadtpfarrei Gmünd, Sonntag 8. Dez. 1907, Nr. 26.
35 Dasselbe gilt für die von dem Schwäbisch Gmünder Kunstmaler Otto Eberle 1960 gestalteten drei Chorfenster in St. Alban im benachbarten Teilort Herlikofen.

Abkürzungen

AP	Alte Pinakothek München
GWU	Geschichte in Wissenschaft und Unterricht
LCI	Lexikon der christlichen Ikonographie,Freiburg
TRE	Theologische Realenzyklopädie, Berlin

Die evangelis
Bildung und

Vortrag, gehalten
beim Evangelisch

K. J. Herrmann

Der Beginn der

Martin Luthers T
Reformation: Sei
kritisch mit dem
des Papsttums aus
waltung.

Zu einem gewi
teilweise schon s
Reformen im kirc
den der Reichsstä
jedem Reichstag
waren – etwa die

Rückhalt hatte
stens. Es ist desh
städtisches Ereig

Das kirchliche
der Reformation
der Stadt fünf Kl
Dominikanerinne
Rat klagte öfters
Glücksspiele duld
ster für ihren Wei
steuerbefreit per
leiden hatte. Wie
das Vermögen de
nerinnenkloster G
Jahren des 15. Jah
nen städtischen B
– also der Vorges
man auch von ih
lassen, damit man
auch abkassieren

Das Bestreben
reichen Mandaten
kens, Fluchens, d